

---

## Performances de femmes en cage dans les années 1970 : étude d'une stabilité formelle à l'aune des études de genre.

Marie-Dominique Gil

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/3149>

DOI : 10.4000/lcc.3149

ISSN : 2430-4247

### Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

### Référence électronique

Marie-Dominique Gil, « Performances de femmes en cage dans les années 1970 : étude d'une stabilité formelle à l'aune des études de genre. », *Les chantiers de la création* [En ligne], 12 | 2020, mis en ligne le 01 avril 2020, consulté le 29 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/3149> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.3149>

---

Ce document a été généré automatiquement le 29 avril 2020.

Tous droits réservés

---

# Performances de femmes en cage dans les années 1970 : étude d'une stabilité formelle à l'aune des études de genre.

Marie-Dominique Gil

---

## Introduction

- 1 Le genre de la performance connaît un épanouissement sans précédent dans les années 1970 et se voit particulièrement investi par les femmes. Avides d'être à l'origine de leur propre représentation, traditionnellement accaparée par les hommes, elles se saisissent de cette forme esthétique dont l'essor prend directement sa source dans l'éveil des combats politiques et de la contestation qui gronde alors. La période, désormais nommée « seconde vague féministe » est alors le théâtre d'un mouvement général de lutte en faveur des droits des femmes qui, à travers l'occident, résistent et s'engagent pour dénoncer les injustices qui les étouffent. Les féministes placent l'oppression du corps des femmes au centre de leurs revendications et se battent pour le droit à l'avortement, contre les violences sexistes, mais aussi contre le mariage et la structure familiale, symbole du patriarcat et de l'enfermement des femmes. Dans cet environnement politique inédit où le corps est un enjeu majeur, nombreuses sont les artistes dont les pratiques intègrent et travaillent ces questions sociales. Corrélativement, pendant les années 1970, elles sont extrêmement actives dans l'épanouissement du *genre* de la performance qui leur offre la possibilité de proposer une représentation alternative de leur corps. Car si le corps féminin constitue le grand sujet de la peinture, sa représentation reste principalement l'affaire des hommes (Nochlin 204). La performance, dans le contexte social des années 1970, est ainsi investie par les femmes pour affirmer avec efficacité une présence qui leur était jusqu'alors refusée : présence du corps, présence en tant que sujet, présence politique. Ce genre protéiforme constitue alors pour elles « [...] une offensive menée contre l'exclusion des femmes de

l'espace public et une stratégie pour (re)prendre le contrôle. » (Meats 229). Dans les années 1970 puis dans les années 1980, les femmes s'emploient donc à investir le champ de l'art, cherchant ainsi à passer du statut d'objet passif à celui de sujet actif. Certaines d'entre elles se réapproprient et réinvestissent les images populaires culturellement agrégées à la représentation du corps des femmes. Elles interrogent alors une imagerie, entendue comme un ensemble d'images sur un même thème, pour interroger son sens à l'aune de leur oppression : l'image des femmes en cage.

- 2 Sur le plan méthodologique, l'étude de ce motif à la lumière des études visuelles permet d'aborder ensuite ses enjeux dans le champ de l'histoire de l'art. Car la thématique des femmes en cage compose non seulement, selon les mots de Guy Debord « un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images » (Debord 16). L'imagerie populaire des femmes en cage n'est pas neutre. Elle convoque une association socialement construite de l'oiseau en cage, mais aussi de l'érotisme et de la pornographie. L'imaginaire populaire répond alors à un androcentrisme, dont le corps des femmes est prisonnier (Marquié, 2006, 15-25). En effet, la symbolique attachée aux femmes en cage, objets consentants de délectation visuelle, met de côté une réalité : il s'agit de femmes prisonnières, dont le corps est opprimé. Que signifie alors la récurrence de cette imagerie dans les performances de femmes au cours des années 1970 et 1980 ? Revenir sur les performances en cage réalisées par des femmes impose d'aborder les enjeux de leur répétition à la croisée des études de genre et de l'histoire de l'art.

## Les enjeux de la représentation du corps des femmes en cage dans la performance

### De la pertinence de l'objet d'étude

- 3 Étudier les spécificités de pratiques performatives sélectionnées selon le sexe des artistes semble poser un ensemble évident de difficultés. En effet, comme le souligne Jeanie Forte dans l'article *Women's Performance Art : Feminism and Postmodernism*, toute étude critique circonscrite à un groupe particulier d'artistes ; distingués sur leur sexe ; semble de prime abord inadéquat puisqu'une telle entreprise paraît perpétuer l'action même de définir et de catégoriser ; ce que tout acte performatif combat par définition (Forte 217). Pourtant, toujours selon l'autrice, la nature ouvertement politique de tant de performances de femmes depuis les années 1960 nous invite nécessairement à une telle distinction critique (Forte 219). En effet, inscrites dans un environnement social défini et dans le cadre d'une critique féministe, l'ensemble des performances de femmes est tributaire de leurs liens avec le système de représentation dominant. Par leurs actions, elles perturbent inévitablement la structure PAGE 3 et mettent en place à la fois une subversion et une stratégie d'intervention radicale vis à vis de la culture patriarcale.

### Les performances de femmes en cage : un investissement critique d'une image populaire

- 4 Dans un souci de précision, revenons sur ce qu'il est entendu sous le terme de *performance de femmes en cage*. Tout d'abord, en tant qu'objet, qu'est-ce qu'une cage ? Il

s'agit d'un objet composé d'une structure de barreaux qui enferme, contraint physiquement les animaux ou les humains dans des espaces clos dont ils ne peuvent s'échapper et qui limite les mouvements du corps. La cage construit un espace qui oppresse, c'est à dire qui exerce un traitement d'autorité, de domination sur la personne enfermée. Cet objet construit une esthétique particulière lorsqu'il est utilisé par les performeuses, dans la mesure où il met en place une forme d'emprisonnement particulier, puisque le prisonnier et le geôlier peuvent se voir à tout moment. Le prisonnier est en permanence conscient de ce qui se passe de l'autre côté, du côté de la liberté. Paradoxalement, les représentations de femmes en cages abondent dans les médias, et ne portent étonnamment pas le sens d'une quelconque violence. Pourtant contraintes derrière des barreaux, elles se montrent particulièrement souriantes et s'affichent, peu vêtues, sur les cartes postales dites « érotiques » distribuées pendant la seconde guerre mondiale. Dans les cabarets, les tours de chant en cage sont très populaires, à l'exemple de Joséphine Baker dans le film *Haïti* en 1934. Parce qu'elles sexualisent les femmes dans leur incapacité d'action, dans leur vulnérabilité et leur soumission, ces représentations répondent à une norme genrée, un point de vue qui, puisqu'il est masculin, est compris comme universel. Alors, la cage, en tant qu'outil de contrainte et d'hyper visibilité, se voit investie ou plutôt réinvestie par les artistes. Le thème de l'enfermement est ainsi présenté comme une spécificité de l'expérience sociale « féminine » (Dumont 323) dans le texte collectif et non signé du numéro spécial de la revue *Sorcière* publié en 1976. « Les femmes justement sont vouées au « dedans », femmes « d'intérieur » comme on dit. [...] C'est de la violence faite au corps des femmes par l'emprisonnement quel qu'il puisse être que ce numéro témoigne. » (Dumont 323). La cage n'est donc pas un objet neutre, et présenter des femmes en cages ne l'est pas moins. L'historienne de l'art Fabienne Dumont rapporte dans l'ouvrage *Des sorcières comme les autres* les mots du texte explicitant le ralliement des participantes du collectif Femmes/Art autour du thème de l'enfermement-exclusion : « Leur point commun, c'est de parler de la violence qui nous est faite, des barreaux et des cages dans lesquelles nous avons été enfermées » (Dumont 324). Les performances, à travers un processus de dématérialisation de l'art et d'investissement du corps, se transforment alors en espaces d'intervention non seulement artistique mais aussi politique.

- 5 Figure majeure du genre performatif, Rebecca Horn engage dans son action *Measure Box* (1970) une réflexion sur les systémiques auxquelles elle se voit confrontée. Dans les images qui documentent sa performance, l'artiste présente deux états. Dans le premier, elle place son corps au sein d'une cage dont les barreaux horizontaux empêchent son mouvement. Les barres métalliques sont découpées de manière à épouser parfaitement sa silhouette. La cage et le corps forment ainsi une seule œuvre performative, dans laquelle l'artiste est à la fois visible et contrainte dans son mouvement. Dans le second état de la performance, elle est désormais absente. Seule la forme de son corps, son impact spatial, apparaît dans l'espace vide formé par les barreaux. Paradoxalement inoccupée, cette *cage-corps* se détache alors fondamentalement de l'imagerie populaire des femmes en cage : le corps oppressé devient, par le vide, un corps révélé.

## Quand les femmes sont à l'origine de leur représentation en cage : matérialisation d'une oppression systémique

### La performance en cage : mobilisation d'un espace symbolique

- 6 Par ailleurs la surface de la cage est un espace de visibilité éminemment particulier. À la fois clos et ouvert, il fonctionne ainsi dans la performance comme une matérialisation efficace des lieux dévolus aux femmes. La cage construit en effet une frontière qui contraint à la fois les corps et les esprits en soumettant le prisonnier à une domination restrictive. Alors, mettre en scène son propre enfermement se révèle à la fois ambigu et transgressif. Lorsqu'elles montrent, par le truchement de la cage, les frontières invisibles qui leur sont imposées, les femmes créent en effet une forme esthétique perturbatrice, qui met directement en accusation l'idéologie patriarcale. En outre, en mobilisant leurs corps au sein d'un espace restreint, elles engagent esthétiquement une critique des discours, des pratiques et des images qui les déprécient. En effet, dans un mouvement général de libération du corps propre aux années 1970, s'enfermer volontairement constitue un acte ambivalent, qui place le spectateur face à l'assujettissement social spécifique dont les femmes sont victimes. La réaction est d'autant plus forte que l'emprisonnement est une action qui provoque un sentiment de honte dans les sociétés démocratiques, qui peinent à assumer la dimension punitive de leur système. Dans son célèbre essai *Surveiller ou punir*, Michel Foucault souligne que l'organisation du système carcéral dans les démocraties implique la mise à l'écart des prisonniers, soustraits ainsi à la vue de la société (43). Montrer la cage, la désigner, déstabilise la structure sociale en la confrontant à son pouvoir de restriction et de domination qu'elle s'efforce de nier. En mobilisant cette dynamique, la performance en cage permet aux femmes de révéler avec force les limites que le système patriarcal leur impose. Elle dénonce ainsi esthétiquement ce que la société ne souhaite pas voir : la violence des restrictions qu'elle détermine au nom d'une idéologie.
- 7 En 1978, l'artiste néerlandaise Lydia Shouten propose une performance intense intitulée *Kooi/cage performance*. Enfermée dans une cage et vêtue d'un académique blanc, elle effectue un mouvement giratoire et contraint par cet espace restreint. L'artiste propose une performance fondamentalement féministe, qu'elle revendique la même année dans le documentaire *De vernietiging van het valse vrouwbeeld (The destruction of the false female image)*. Son évolution dans la cage évoque l'ensemble des contraintes qui limitent les femmes, aussi bien physiquement qu'intellectuellement. Elle dénonce en premier lieu le foyer en tant qu'espace dont elles peinent à sortir et qui bride leur liberté. La vie domestique est effectivement ambiguë puisqu'elle les contraint à l'intérieur de la maison, tout en leur offrant une vision distincte de l'extérieur. Les murs de leurs maisons forment des frontières virtuelles, à travers lesquelles elles visualisent clairement une liberté possible qu'elles ne peuvent jamais atteindre. La performance montre alors l'espace domestique, défini par Paul B. Preciado à propos d'un projet féministe antérieur, la *Womanhouse* (1972), « comme une technologie de production et de domination du corps féminin, et les institutions matrimoniales et sexuelles comme autant de régimes d'enfermement et de discipline » (Preciado, 2013, s.p). Pour matérialiser ce contexte, Lydia Schouten propose une

progression de son mouvement. D'abord contrôlés et maîtrisés, ses gestes évoluent vers des mouvements saccadés, à mesure que son rythme s'accélère. Lorsque la fatigue et le découragement se font sentir, elle s'effondre alors au centre de la cage, analogie puissante avec l'épuisement des femmes qui souhaitent s'aventurer hors de leur domaine d'assignation et qui s'épuisent dans un combat forcément voué à l'échec.

## Critique des constructions sociales

- 8 Il faut alors comprendre l'enjeu de ces performances en cage, qui, en engageant nécessairement une représentation du corps, « participe ainsi (...) à la production d'une imagerie « signifiante » de celui-ci » (Lachaud 84-98). Il s'agit alors pour les artistes femmes de remettre en question un rapport au corps féminin socialement construit, situation problématique que Pierre Bourdieu analyse ainsi :

Le corps féminin est davantage perçu comme sexué, et surtout sexuel, plus sexuel que celui des hommes. Toujours plus ou moins lié à la sphère de l'érotisme, ce qui n'est pas vrai pour le corps masculin. Et ce corps reste prisonnier des instrumentalisation dont il a été et demeure l'objet, venant des hommes comme des femmes (19).

- 9 La représentation du corps féminin, *grand sujet de la peinture*, est en effet surtout le domaine des artistes masculins et cette situation tend à produire des représentations genrées qui à la fois élaborent et perpétuent un processus social de construction identitaire et symbolique hiérarchisant (Marquié, 2017, 152) . Le champ de la performance ouvre alors une perspective nouvelle aux femmes artistes. Auparavant objets inanimés, ces dernières deviennent créatrices et proposent une vision inédite de leurs corps, qu'elles inscrivent dans une perspective de dénonciation des mécanismes d'oppression qu'elles subissent : « Il s'agit, contre l'ordre corporel dominant, de dénoncer l'asservissement et l'aliénation des corps, de militer pour disposer librement de son corps » (Lachaud 84-98). Lorsque les femmes se représentent elles-mêmes derrière des barreaux, elles remettent en question l'imagerie positive largement admise de la *femme oiseau* ; sujet amplement étudié par Anne Creissels sous l'angle du mythe ; prisonnière consentante d'une cage dorée. Au cours de leurs actions, elles proposent un *re-enactment* de ces représentations pour souligner leur dimension sexualisante, fétichisante et ainsi réifiante.
- 10 En 1974, l'artiste Tomaso Binda propose une performance intitulée *Donna in Gabbia* (*Woman in cage*). Pour cette action, elle place sa tête dans une cage à oiseaux, convoquant ainsi d'emblée l'iconographie de l'oiseau emprisonné. L'effet produit est pourtant loin des représentations légères habituellement attachées aux images populaires de *femmes oiseaux*. La petite porte de la cage est en effet maintenue ouverte tandis que les spectateurs sont autorisés à la nourrir. Les photographies qui documentent la performance montrent des mains d'hommes qui tendent à travers la minuscule ouverture des morceaux de biscuits à l'artiste. Ces images provoquent un embarras certain chez le spectateur : l'artiste semble contrainte à une interaction prétendument obligeante et pourtant non consentie que les barreaux l'empêchent de refuser. Pour souligner le poids des traditions dans la perpétuation des préjugés, l'artiste se coiffe d'un bonnet folklorique et dénonce la pérennisation du système patriarcal auquel sont soumises les femmes. La mobilisation conjointe de la cage et du corps met ainsi en lumière la dimension misogynne de l'image de la *femme oiseau*. Ainsi,

la performance en cage endosse un discours critique tout à la fois du contrôle exercé par les hommes, ainsi que de la production des images liées à cette domination.

## Performance en cage et politique du genre

- 11 Les performances de femmes en cage perdurent dans les arts des années 1970 jusqu'aux pratiques les plus récentes et si la forme se maintient, son sens, miroir des mutation sociales advenues depuis, évolue. Ce n'est alors plus à la puissance identificatoire de la performance que les artistes font appel dans les années 2000, mais à sa dimension politique. Les femmes en cage ne sont plus des victimes. Avec leurs corps, inévitablement inscrits dans un espace politique qui les pénètre et les assujettit au sens Foucauldien, elles contestent, se révoltent. La prison, au sein d'une société de surveillance, collabore à la structuration du pouvoir sur les corps. L'objet « cage » matérialise efficacement une contestation politique qui s'exerce à différents niveaux. En effet, toujours selon Michel Foucault, la prison est un outil de la rationalisation du corps (257). La cage, symbole de l'administration pénitentiaire, évoque donc la complexité des mécanismes des pouvoirs disciplinaires, entre pouvoir souverain et bio-pouvoir. Alors, dans les performances en cage, la question des violences faites aux femmes se trouve englobée dans une matrice plus large, pour articuler une pensée de l'oppression même.
- 12 Les artistes Katarzyna Kozyra, Valérie Oka et Romina de Novellis ont toutes proposé des performances en cage et parmi elles, parce que le sujet de cet article ne se consacre pas à la période contemporaine et par souci de concision, nous nous proposons d'étudier « *L'œuvre en cage* » de Monica Bonvicini. Pour la performance de 2019 *Home the Pleasure*, l'artiste expose à la galerie Peter Kilchmann (Zurich) deux cages de grand format en acier et leds. Dans l'une d'elle, une performeuse chante l'acte final de l'Opéra de Puccini « Turandot », dans lequel Liù, l'esclave dit son amour pour le Prince Calaf. Le chant exprime toute la soumission et le désespoir propre à la relation amoureuse et devient ici, par le truchement de la performance, un hymne au sadomasochisme. L'artiste transforme la symbolique oppressive de la cage qui, espace dans l'espace, ne matérialise pas alors la soumission et l'isolation. Au contraire, elle propose une image de femme indépendante et forte, qui se distingue volontairement de l'environnement hétérocentré qui persiste de l'autre côté des barreaux. Ces cages sont des espaces de liberté dans lesquels la performeuse peut chanter et se mouvoir comme elle le souhaite, au sein même d'un environnement qui a été généré et délimité exclusivement par un imaginaire androcentré. Le choix du chant de Turandot n'est pas anodin : il fait allusion à la misogynie notoire du compositeur, dont les personnages ont contribué à perpétuer les stéréotypes de genre. Le recours à cet opéra évoque alors pour Monica Bonvicini la hiérarchie genrée des pouvoirs à l'œuvre dans les relations amoureuses, échelle de valeur qui persiste dans la société contemporaine et qu'elle transcende dans son œuvre. Les femmes en cage ne tendent plus à éveiller la conscience du spectateur par un mouvement identificatoire et empathique. Les femmes sont ici « [...] une force potentiellement destructrice, capable de déstabiliser les structures autoritaires et de renverser la domination masculine, devenant parfois elle-même dominatrice » (Delalande 42). Dans *Home the pleasure*, les femmes ne sont pas passives : elles expriment et incarnent leur désir dans toute son ambiguïté. Car si Monica Bonvicini se revendique politiquement féministe, elle rejette un féminisme qu'elle qualifie de « larmoyant » qui aurait, toujours d'après elle, égrené au fil des exposition une vision victimaire des

femmes. C'est de l'énergie, de l'urgence et des possibilités ouvertes par le féminisme qu'elle se revendique donc (Kraynak 23).

## Conclusion

- 13 A la croisée des études de genres, de l'histoire de l'art, de la littérature et de la philosophie, l'exploration du motif des femmes en cages permet de révéler un processus social de construction identitaire et symbolique hiérarchisant selon les sexes. En investissant la performance, terrain privilégié de la revendication, les femmes questionnent en effet leur situation au sein de systèmes qui les contraignent sur tous les plans. Il s'agit cependant de ne pas, par simplification, réduire les travaux de ces artistes à leur dimension politique au détriment de leur portée esthétique. Car c'est en tant que processus artistique qu'il faut aborder ces performances, sans céder à un « tout politique » qui, s'il satisfait le critique, ne peut satisfaire le chercheur. Lorsque les femmes se représentent en cage dans les années 1970, elles sont à la fois sujet et objet de leur enfermement et parviennent ainsi à placer le spectateur face à la réalité de leur oppression. Par cet acte radical elles désignent, sans s'y limiter, l'étendue et la force des constructions sociales sexistes, puisqu'elles dévoilent ce que nous devrions voir dans l'imagerie des femmes en cage : des corps contraints. Les images populaires de femmes en cages sont évidemment préjudiciables, puisqu'elles proposent une représentation dans lesquelles les sujets identifiés féminins sont réifiés, privés d'identité et soumis au regard de tous et toutes. Alors lorsqu'elles s'en saisissent dans leur pratique corporelle, les artistes opèrent une véritable remise en cause d'une imagerie qui soutient un système de domination. Les actions en cage des années 1970 présentent ainsi une certaine stabilité formelle et conceptuelle, dont la portée se vérifie relativement à leur persistance dans les performances féminines des décennies suivantes. Témoins substantiels de la critique opérée par les artistes femmes sur leur époque, elles appellent à appréhender les imageries populaires agrégées au *féminin* ; traditionnellement promptes à véhiculer les constructions sociales de leur temps ; avec toujours plus de précautions mais aussi avec toujours plus d'ardeur.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. Paris : Éditions du Seuil, 2014.
- Creissels, Anne. *Prêter Son Corps Au Mythe : Le Féminin et l'art Contemporain*. Paris: Félin-Kiron, 2009.
- Creissels, Anne. « Le corps du mythe : performances du génie créateur ». *Ligeia*. N°1, 2013 : 76-90.
- Debord, Guy. *La Société du spectacle*. 3<sup>e</sup> éd. Paris : Gallimard, 1992.
- Delalande, Ludovic. Extrait du *Dictionnaire universel des créatrices*, Paris : Des Femmes-Antoinette Fouque, 2013.



Dumont, Fabienne. *Des sorcières comme les autres : artistes et féministes dans la France des années 1970*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. 1975. Paris : Gallimard, 2018.

Forte, Jeanie. « Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism ». *Theatre Journal*. N° 2, 1988: 217-35.

Kraynak, Janet, Alexander, Alberro, Juliane, Rebentisch. *Monica Bonvicini*. Londres : Phaidon Press, 2014.

Lachaud, Jean-Marc, Claire, Lahuerta. « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain, The Critical Dimension of Bodies in Contemporary Art ». *Actuel Marx*, N° 41, 2007: 84-98.

Marquié, Hélène. « Pour sortir le corps d'un imaginaire androcentré : impasses et stratégies ». *Création au féminin. Volume 2, Arts visuels*. Dijon: Éditions universitaires de Dijon, 2006 : 15-25.

Marquié, Hélène. « La danse », *La différence des sexes*. Paris, France : Belin, 2017 : 151-166.

Nochlin, Linda. « Why have there been no great great women artist ? ». *Art News*, 1968,1071 [traduction française dans : Linda Nochlin (1993) *Femmes, art et pouvoir et autres essais*. Nîmes : J. Chambon, 201-244.

Preciado, Paul B. « Revenir à la Womanhouse », *Peau de rat* dans *Le magazine du jeu de Paume*, 3 octobre 2013. <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/fr/> (janvier 2019)

## RÉSUMÉS

La résistance à l'oppression caractérise fondamentalement les actions menées par les artistes femmes dans le contexte des années 1970. Pour combattre un système de domination sexiste, elles investissent le genre de la performance, art du corps par excellence. Parmi les imageries populaires qu'elles abordent pour en dévoiler la dimension stéréotypée, l'une d'elles est convoquée avec constance : les représentations de femmes en cage. Cet article propose d'examiner les actions en cage de Lydia Schouten, Tomaso Binga et Rebecca Horn afin d'établir le lien qu'elles tissent avec la situation politique et sociale des femmes durant la seconde vague féministe. A la croisée des études de genres, de l'histoire de l'art, de la littérature et de la philosophie, l'exploration du motif des femmes en cages permet de révéler un processus social de construction identitaire et symbolique hiérarchisant selon les sexes.

Activism was definitely a trademark of the 1970's feminist phase, and against this background, major feminist artists chose to perform in cages. Among others, Tomaso Binda, Lydia Schouten and Rebecca Horn conjured the romanticized "caged women" figure widely displayed in Western visual culture. These cage performances materialized the invisible limitations and restrictions binding women, thus tackling the extensive issues triggered by sexism. This article intends to look into a range of artistic performances to highlight how the pattern of caged performances, despite building up two different aesthetics, draws up a shared feminist strategy. Through the lens of the methodological tools provided by gender studies and art history, it shall strive to determine the underlying process at stake beneath this pattern.

## INDEX

**Keywords** : Women, performance, body, cage, image

**Mots-clés** : Femme, performance, corps, cage, representation

## AUTEUR

MARIE-DOMINIQUE GIL

Université Paris VIII, Vincennes-Saint-Denis

[gil.mariedominique\[at\]gmail.com](mailto:gil.mariedominique[at]gmail.com)